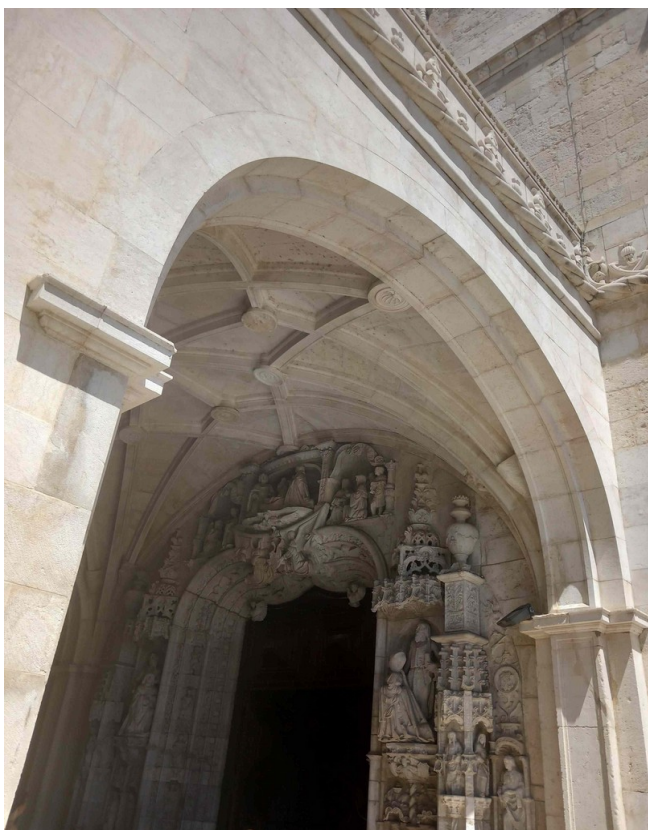
Octógono
Cadernos de polissemia artística
Número 16
Junho de 2025
ISSN: 2976–0402
Autoria e edição: Paulo Martins Oliveira
https://octogono-cpa.blogspot.com/

O “Batel Divinal” do Mosteiro dos Jerónimos

Paulo Martins Oliveira

Nota introdutória

No Mosteiro dos Jerónimos a respectiva grande fachada meridional tem sido objecto de uma particular atenção historiográfica, a qual também é devida ao portal poente do templo.

Ainda que menos exuberante e encontrando-se este portal recolhido sob um discreto átrio coberto, o seu programa iconográfico é bem o exemplo de como as pedras imóveis podem ser matéria de engenhosas metamorfoses que fazem desdobrar significados e conferem ritmo narrativo à composição, tomando mesmo partido dos condicionalismos impostos pelo espaço.

Mosteiro dos Jerónimos (Sta. Maria de Belém). Integrado no átrio coberto, o portal poente é também conhecido por axial, i.e. em linha recta com a capela-mor no lado oposto, a nascente (foto: PMO).

Tendo sido já apresentados alguns contributos sobre estas dinâmicas alegóricas[1], cabe no presente texto focar a composição escultórica da Natividade, que marca o topo central do pórtico.

Nicolau Chanterene, det. do portal axial dos Jerónimos. Ao centro, a Natividade é flanqueada à sua dextra pela (celestial) Anunciação, e à sinistra pela (terreal) Visita dos Magos (foto: PMO).

A figuração da Natividade segue um conceito polissémico que, longe de constituir uma excepção, insere-se numa tradição já antiga – adaptar às artes plásticas os exercícios literários constituídos por subtextos e analogias, onde por exemplo um dado personagem é a súmula de várias referências, incluindo traços físicos e psicológicos de indivíduos contemporâneos ou já falecidos, experienciando as tribulações de santos ou os dramas que deuses caprichosos urdiram aos humanos da Antiguidade.

Ligadas entre si, estas camadas operam de modo dinâmico por meio de ambiguidade e soluções de compromisso que, logo por si mesmas, realçam o prestígio intelectual de artistas e encomendantes.

Nesta linha, a dita cena Natalícia nos Jerónimos será aqui decomposta em pontos interpretativos, como se tratasse de abrir um velho e intrigante relógio ou mecanismo autómato, enunciando-se metodicamente a correspondente anatomia e fisiologia.

1 Cf. *Octógono* n.6 / Agosto de 2024 – "As estátuas fernandina e vicentina de Nicolau Chanterene"; e *Octógono* n.14 / Abril de 2025 – "Os engenhosos Magos de Chanterene"; v. igualmente *Octógono* n.2 / Abril de 2024 – "O dinâmico Claustro dos Jerónimos"; *Octógono* n.4 / Junho de 2024 – "A Lamentação feliz de Santa Maria de Belém"; e *Octógono* n.15 / Maio de 2025 – "Os bustos na Portaria dos Jerónimos: identificação e significado"; v. ainda *Os Anjos caídos dos Jerónimos*, 2014 [*online*]; *A Estátua do Infante-Cruzado D. Henrique*, 2014 [*online*]; *A Hespéria e os Jerónimos*, 2014 [*online*]; e *Lisboa enquanto Nova Jerusalém*, 2015 [*online*].

Presépio

• Numa primeira camada interpretativa, a composição figura um Presépio, com a particularidade de S. José estar posicionado no mesmo plano da Virgem Maria, inclusivamente na valorizada dextra e à cabeceira de Cristo (ou seja, José interpretando Deus-Pai oferecendo o Filho ao mundo)[2].

Det. do portal axial dos Jerónimos (foto actual e seguintes: PMO).

• Em segundo plano, os anjos simbolizam os tradicionais bovino e o asino (v. o exercício de Gregório Lopes, que inclusivamente sugestionou dois anjos com chifres e longas orelhas)[3].

• Quando o observador se desloca e pára diante do eixo perpendicular da composição, o anjo sinistro cobre a face (≈ rei mago perverso de cara virada e que "desaparece" no nicho ao lado, aquando da mesma deslocação; ≈ efeito de anamorfose)[4].

• Pela sua colocação e atendendo à iluminação solar no átrio coberto, o anjo de cara tapada está condenado a ficar na sombra (prenúncio da vitória final sobre o anjo soberbo, desesperado por ver-se preso no abismo).

• Os próprios espectadores participam no Presépio enquanto parte da tradicional comitiva dos monarcas (D. Manuel e D. Maria), que visitam Cristo emulando os Magos[5].

2 Sobre a questão v. *Octógono* n.14 / Abril de 2025 – "Os engenhosos Magos de Chanterene", p.12.

3 Cf. *Octógono* n.5 / Julho de 2024 – "Gregório Lopes e os italianismos do Convento de Cristo", p.29. Ainda sobre os engenhos relativos a esses animais, v. *Octógono* – n. avulso (2) / 25 de Agosto de 2024 – "Josefa de Óbidos e a Adoração dos Pastores (MNAA)", p.2.

4 Cf. *Octógono* n.14 / Abril de 2025 – "Os engenhosos Magos de Chanterene", pp.15-16.

5 Idem, pp.16-18.

Nova Aliança

• Ao topo central do pórtico, o Cristo nascido e redentor anuncia-se como o caminho e a porta da Salvação (Lc.13:24; Jo.10:7-9, 14:6).

• O conceito é reforçado pelo desenho da moldura do pórtico, sugerindo o manto acolhedor e maternal da Virgem (v. a pintura quinhentista *Nossa Senhora de Belém*, por Francisco de Holanda e actualmente no MNAA, Inv.1181 Pint).

• A mesma configuração sugere um véu ou cortina que se abre, marcando uma diferença essencial entre o Novo Testamento e o Antigo, no qual eram vedados os acessos à original tenda ou tabernáculo de Moisés, e depois ao lugar santíssimo no Templo de Salomão, onde se recolhia a Arca da Aliança.

• No momento em que Cristo morreu na cruz (para renascer) a cortina do Templo ficou rasgada (Mt.27:51) – i.e. a velha e restrita Aliança Judaica transformou-se na ecuménica Cristã, aberta a quem quiser (Ap.22:17).

• O Cristo bebé no berço é também o Messias morto e depositado na pedra tumular, mas na qual ressuscitará (novo nascimento, Jo.16:20-22). Neste contexto, os já mencionados dois anjos em segundo plano correspondem ao descrito em Jo.20:11-12.

• Com a sua Encarnação, Cristo emerge como o redentor de Adão e Eva (i.e. da Humanidade, interpretada aqui por José e Maria). Ou seja, o Messias constitui-se ele próprio como a Nova Arca da Aliança, com os dois querubins ao topo (≈ Jesus no berço-arca com os dois anjos ≈ Ex.25:18-20).

• É muito possível que, evocando a Arca da Aliança, o relicário com os restos do padroeiro S. Vicente (na Sé de Lisboa) tivesse a forma de uma arca encimada por dois corvos[6]. Ladeando o corpo do cristológico mártir vicentino, esses corvos polissémicos também alegorizam o bom e o mau ladrão, respectivamente à dextra e à sinistra do santo. Por sua vez, a composição nos Jerónimos parece, através dos dois anjos, recuperar esse artifício para prenunciar o trágico destino de Cristo.

• Afinal, o berço é também o vaticínio do altar do sacrifício, no qual o Cordeiro ressuscitará.

Exemplo comparativo
Jan e Hubert van Eyck, *Retábulo de Ghent* (det.)
Catedral de S. Bavo (foto: wikimedia.org).

6 Cf. *Lisboa enquanto Nova Jerusalém*, 2015, p.2 [*online*]. V. igualmente o corpo deitado de S. Vicente no Livro Carmesim do Arquivo Municipal de Lisboa, imagem publicada em *Oceanos*, n.26, CNCDP, Lisboa 1996, p.35. Note-se que o santo está figurado quer no portal axial dos Jerónimos, quer na vizinha Torre de Belém.

• Nos templos cristãos, como o dos Jerónimos, esse ritual é consagrado no altar-mor levantino, (nascer do Sol, transubstanciação ≈ nova Encarnação).

• Existe uma relação directa, natural, complementar e axial entre o portal de acesso e o altar-mor no lado oposto, distinguindo Cristo como "o Alfa e o Ómega, o princípio e o fim" (Ap.21:6). No mesmo sentido, "ele é a cabeça do corpo da Igreja, ele é o princípio e o primogénito de entre os mortos [ressuscitados]" (Col.1:8).

• O portal simboliza a admissão no templo, onde os fiéis formam uma comunidade (igreja, iglesia, ecclesia, ou seja, assembleia).

A grande nave

• No interior do templo, os fiéis ocupam o lugar na nave, a qual deve ser entendida no sentido efectivo de nau ou navio peregrino que sobrevive triunfante num mundo de pecado. Por exemplo, Dante considerava a Igreja como a "barca de Pedro"[7], sendo que nos próprios Evangelhos o Messias é referido enquanto novo Noé (Mt.24:37-39).

• Atente-se que este portal foi executado pouco depois de Michelangelo ter pintado o prestigiante tecto da Capela Sistina, que logo se tornou famoso no mundo artístico[8] e onde foi destacada a figura de Noé, sendo a Arca da Salvação representada na forma de uma Capela Sistina flutuante[9].

• Uma sugestão particularmente original da Arca de Noé encontra-se no claustro dos Jerónimos, onde as cruzes do Calvário insinuam um templo-arca sobre o Monte Ararat[10].

• Contudo, neste grande Mosteiro hieronimita é o próprio templo que mais e melhor representa o conceito de nave/nau e de nova Arca de Noé. A capela-mor corresponde ao castelo da popa, e a contraparte da entrada ao castelo da proa.

• Jesus é pois a proa e a popa da Cristandade, outra forma de dizer que o Messias constitui o Alfa e o Ómega da Fé.

• A lógica lembra imediatamente a observação de Erasmo que, personificando a Loucura (melhor traduzida pela benigna estultícia ou tontice), se afirma como "a popa e a proa" das amizades e dos seus absurdos, os quais na verdade até podem contribuir para a harmonia das famílias[11].

---

7 No original "barca di Pietro", cf. DANTE Alighieri, *A Divina Comédia*, Paraíso, canto XI:vers.119-120, ed. Quetzal, Lisboa, 2011, pp.690-691.
8 Gilles NÉRET: *Miguel Ângelo*, Taschen/Público, s.l., 2003, p.78.
9 Cf. *The Sistine Chapel and the two Testaments*, 2013, p.1 [*online*]; e Paulo Martins OLIVEIRA, *Leonardo x Michelangelo*, 2012, pp.83-99.
10 *Octógono* n.4 / Junho de 2024 – "A Lamentação feliz de Santa Maria de Belém", pp-15-16.
11 Desidério ERASMO DE ROTERDÃO, *O Elogio da Loucura*, Guimarães Editores, Lisboa, 1996, pp.32-33.

• No Restelo, note-se que ideia de um edifício transfigurado em navio polissémico é igualmente observável na vizinha e contemporânea Torre de Belém[12].

Francisco de Arruda, Torre de Belém (foto: PMO).

• Mas se a Torre tem inscrita uma sátira à vã glória, cabe ao próprio grande templo dos Jerónimos monumentalizar a nave da Redenção[13], tendo Nicolau Chanterene inclusivamente sugerido a ideia de proa, em concreto por via de uma plataforma que se projecta da composição, ao mesmo tempo que suporta e leva em glória a família divina.

12 Sobre as camadas de significado deste monumento, v. *A configuração da Torre de Belém*, 2014 [online]; *A síntese de Belém*, 2014 [online]; *A terrível Torre de Belém*, 2015 [online].

13 Contudo, por sua vez o templo está moralmente subordinado à estoica e singela Ermida de S. Jerónimo, mais acima.

• Expressão ecuménica, esta proa leva em baixo símbolos-troféus da vitória do bem cristão e da submissão do mal. A figura de proa – um indivíduo barbado – é talvez uma sugestão penitente do próprio Chanterene, ou de outrem ligado ao desenho dos artifícios alegóricos do pórtico.

• Para além dos grandes anjos logo abaixo e de asas abertas (analisados adiante), merecem destaque figuras aladas femininas, parecidas mas ainda assim distintas daquelas esculpidas no suporte central da Sacristia do Mosteiro.

Figuras femininas aladas, respectivamente no portal axial e na Sacristia (fotos: PMO).

• Enquanto na Sacristia a esfinge assenta as patas no solo, a figura do portal é uma sereia, sendo que na altura existiam duas maneiras de representar tais criaturas: a moderna mulher-peixe; e a clássica mulher com corpo de ave, segundo os bem conhecidos textos dos escritores antigos, caso de Ovídio[14].

• No portal, alude-se aqui à auto-disciplina e domínio da tentação.

14 Públio Ovídio, *Metamorfoses*, liv.V, vers.555-561, Ed. Cotovia, Lisboa, 2007, p.145. Note-se que na cerâmica antiga Ulisses e os companheiros são acossados por sereias voadoras (e.g. *stamnos*, British Museum).

• Congregados na nave da Igreja, os fiéis não são apenas elementos passivos, mas promotores quer da sua redenção, quer da difusão do Cristianismo no mundo. Talvez se possa depreender que, neste templo, os fiéis “remam” e fazem mover um grande e santo navio, comandado à popa (capela-mor) pelo Cristo transubstanciado e pelo piloto (oficiante), levando à proa a anunciadora mensagem da Natividade como símbolo da nova era, escudada pelas estátuas maiores do casal régio D. Manuel e D. Maria.

• A título comparativo, no século XVIII seriam construídas embarcações de aparato para os casais régios D. João V/D. Maria Ana de Áustria, e D. João (VI)/Carlota Joaquina, cada uma com 40 remos, tratando-se do número geralmente associado à redenção. Parcialmente inspiradas na Antiguidade, estas naves celebravam a dimensão imperial-cristológica da realeza lusa.

Galeota Grande de D. João V (Museu de Marinha), perspectivas exterior e interior (fotos: PMO).

Bergantim Real (Museu de Marinha), comissionado por ocasião do matrimónio do príncipe D. João (VI) (foto: PMO).

• Este conceito de naves celebrativas já existia ao tempo do cristológico D. Manuel[15], exaltado também como um Noé-Moisés que salva o povo e o conduz em peregrinação até às portas da Glória, i.e. à Cidade de Deus[16].

• Muito antes, Sto. Agostinho relacionara justamente o prenunciador Noé com a demanda da Cidade de Deus, apenas alcançável através de uma estóica peregrinação cristã[17]. Esta é tradicionalmente relacionada com uma difícil viagem de barco (alegoria entretanto potenciada pelas peregrinações europeias a Jerusalém), onde é necessário depositar fé e esperança no bom sucesso da travessia (os referentes paradigmáticos encontram-se em Mc.4:-25; Act.27:1-44)[18].

Exemplos comparativos
Ceitil figurando Ceuta (ref.5105), Museu do Dinheiro/Banco de Portugal (foto: PMO). Por diversas razões Ceuta auferia um estatuto mítico no universo ultramarino português, ostentando inclusivamente o brasão de armas nacional.

Gil Vicente, Custódia de Belém, MNAA (foto: PMO). Entre outros significados, a peça de ourivesaria alegoriza a nau dos justos (Cf. *Octógono* n.11, pp.13-15).

• No Mosteiro dos Jerónimos, a grande nave (e respectivo portal axial) evoca o esforço colectivo necessário à manutenção e expansão do império e da Cristandade.

• Distinguida no limite dextro do portal, a estátua-escrava do Infante D. Fernando de Avis é bem o exemplo dos sacrifícios exigidos em nome de Cristo[19].

---

15 Cf. por exemplo a solenidade náutica manuelina figurada no Livro 4.º de Odiana, fl.1 (ANTT), reproduzida por exemplo em José Mattoso (dir.), *História de Portugal*, vol.III, Círculo de Leitores, 1993, pp.356, 363.

16 De realçar que Noé, Moisés e Jesus Cristo são as figuras-chave do programa iconográfico desenvolvido na Capela Sistina nos séculos XV-XVI.

17 Sto. Agostinho, *A Cidade de Deus*, vol.II, liv.XV, cap.XXVI, FCG, Lisboa, 2021, p.1413.

18 Até mesmo uma guerra de soberania pode ser uma peregrinação náutica sob a égide de Cristo, cf. *Rembrandt and the art of compromise*, 2012, pp.1-2 [*online*].

19 Cf. *Octógono* n.6 / Agosto de 2024 – "As estátuas fernandina e vicentina de Nicolau Chanterene".

O batel do Paraíso

• Os esforços durante a "peregrinação" terrena (i.e. a existência neste mundo) eram análogos à dura vida a bordo, sofrendo privações e onde era constante o risco de se perder o rumo ao bom porto, inclusivamente devido ao canto das sereias.

• Uma vez terminada a vida terrena embarcava-se agora uma última vez, na esperança de se merecer lugar na barca certa – o "batel divinal", dizia o bom anjo nos inícios do *Auto da Barca do Inferno*...

• Recuperando as figurações da Natividade na entrada axial, observa-se que os anjos em baixo realçam com as asas uma linha abaulada que sugere o contorno superior de uma barca. Por sua vez, as bases das pilastras foram habilmente traçadas para insinuar o bordo oposto, dando tridimensionalidade à composição. De igual modo, os grandes anjos ainda preenchem o espaço vazio, formando o "casco".

• Ao centro desta barca, a plataforma que se projecta (proa da nave) metamorfoseia-se aqui num pódio encimado pelo Jesus recém-nascido[20]. É aliás frequente que as almas dos justos falecidos sejam representadas como um bebé levado por anjos num pano em forma de pequeno barco[21].

• As arcas tumulares e os caixões ou ataúdes (≈ esquifes) também simbolizam a barca com que se espera passar à margem salvífica, o que explica por exemplo que Filipe II/I tenha mandado fazer o seu caixão com madeira da nau portuguesa "Cinco Chagas"[22].

Exemplo comparativo
Arca tumular, sécs. XIII/XIV, Museu de Lamego, Inv.591 (foto: PMO).

• Nos Jerónimos, Chanterene concebeu uma embarcação ascensional que, ao mesmo tempo e num plano horizontal, atravessa da margem terrena-sinistra (lado da rua mundana) para a celestial-dextra (lado claustral-paradisíaco).

• Neste sincretismo sobre a morte, combina-se a ascensão da alma (ajudada por anjos, na tradição cristã) com a travessia de um rio por barco, de inspiração na mitologia clássica da Antiguidade[23]. A resultante viagem celeste numa embarcação também pode ser constatada em Dante[24],

• Os nichos laterais, que numa primeira leitura representam a Visita dos Reis Magos (à sinistra) e a Anunciação (à dextra), nesta camada realçam agora a hierarquia entre, por um lado, o subordinado mundo humano, secular e mundano (onde um dos Magos até vira a face), e por outro a superior e pura esfera celeste, aqui representada pelo arcanjo Gabriel.

---

20 Porventura aludindo também à prancha utilizada para entrar e sair deste género de batéis, conforme referido em várias passagens do *Auto da Barca do Inferno* e do *Auto da Barca da Glória* (no caso do portal em análise, realçando a ligação de Cristo com os fiéis-observadores que olham de baixo para cima.

21 V. por exemplo a figuração na cabeceira do túmulo da rainha Sta. Isabel em Coimbra, ou a representação da morte de S. Francisco no políptico da *Coroação da Virgem*, por Paolo Veneziano – reprodução em *As Galerias da Academia de Veneza* (col. Grandes Museus do Mundo), ed. Círculo de Leitores, 2007, pp.14-15.

22 Cf. entrada sobre Filipe II/I *in* arqnet.pt

23 A propósito v. *As moedas fúnebres de Carlos o Temerário*, 2015 [*online*].

24 Dante Alighieri, *A Divina Comédia*, Paraíso, canto I, ed. Quetzal, Lisboa, 2011, pp.601-603.

• O mesmo princípio observa-se por exemplo no grande políptico de Nuno Gonçalves (MNAA), onde no painel extremo sinistro (dito *da Relíquia*) os personagens interpretam a temporalidade secular, ao passo que os congregados religiosos na tábua simetricamente oposta desempenham o papel de anjos na dimensão celestial[25].

• De regresso ao portal de Chanterene, a lógica dos nichos laterais conecta-se com os personagens extremos da cena medianeira da Natividade, nomeadamente a feminina Virgem Maria e o masculino José. De facto, nesta camada interessa o género, que por tradição liga o feminino à esfera secular (Vida Activa), e o masculino à espiritual (Vida Contemplativa).

Exemplo comparativo
Rembrandt, *Filósofo em Meditação*, Louvre (foto: wikimedia.org).
À dextra da composição, o elemento masculino medita junto à janela luminosa e divina (Vida Contemplativa), enquanto a sua mulher está no interior à sinistra, cuidando do fogo (Vida Activa). Numa segunda camada, os idosos Adão e Eva encontram-se numa composição geral que sugere uma gigantesca cabeça de serpente, que primeiro engoliu Eva para o fogo. Pela sua parte, Adão encontra-se já arrependido, ficando em aberto a possibilidade da serpente um dia “vomitar” o casal para a luz redentora. O mesmo princípio verifica-se na Natividade de Chanterene, com José a representar Adão numa das camadas interpretativas.

• Ainda nesta linha, a monumental Biblioteca ou “Real Livraria” de Mafra tem num extremo livros de Direito (gestão da vida humana), conectando com a ala ou Palacete das Infantas, estando no lado oposto as edições da proeminente Teologia, directamente junto da ala ou Palacete dos Infantes[26].

---

25 Cf. Paulo Martins Oliveira, *Os Painéis de Avis*, 2011, p.74 (p. 120 na edição agregada *A Janela de Tomar e os Painéis de Avis*, 2011 [*online*]); v. igualmente *As metamorfoses de Nuno Gonçalves-1*, 2016, p.1 [*online*].

26 Cf. *Octógono* n.9 / Novembro de 2024 – “A Real Livraria de Mafra – a Máquina do Verbo”, pp.10-11.

• De recuperar que os dois anjos em segundo plano atrás do berço inserem-se nesta lógica, com aquele a cobrir a face posicionado no lado mundano[27].

• A presença destas figuras dentro da barca poderá sugerir os anjos barqueiros, encontrados por exemplo em Dante[28] e, muito especialmente, nos *Autos* de Gil Vicente. Relativamente a estes, a historiografia identificou a influência do chamado *Romance da Barca Bela* (ou *Galera de Cristo*)[29], que ecoará ainda no cancioneiro popular antigo: "A Virgem da Conceição / Tem um menino Jesus / Que foi pela barra fora / Domingo de Santa Cruz. / Vinde vêr a barca nova / Que se vae deitar ao mar; / Nossa Senhora vae dentro, / Os anjinhos a remar, / Sam José vae por piloto, / Nosso Senhor por general; / Arreiam-se as bandeiras, / Viva o rei de Portugal"[30].

• Os anjos remadores poderiam, nos Jerónimos, ser identificados com aqueles de asas abertas que fazem de casco e elevam a barca (≈ anjos com os remos das chagas, no *Auto da Barca da Glória*). No interior, os dois anjos na rectaguarda talvez possam expressar a dicotomia essencial entre salvação e condenação, conforme se verifica por exemplo na contraposição entre os barqueiros diabólico e angelical (como se observa nos *Autos* vicentinos).

• A imagem do "bom barqueiro" constitui na verdade a excepção, pois logo à partida estes profissionais tinham má fama, talvez por serem equiparáveis a portageiros ambiciosos e arbitrários. É o que se depreende do *Cancioneiro Popular*, onde se pode ler: "Sam Pedro foi pescador, / Foi da santidade espanto; / O maior milagre foi / Ser barqueiro e ser santo"[31].

---

27 Em certo sentido, lembram as duas aves (morta e viva) na bem conhecida *Apresentação do Menino no Templo*, pintada por Garcia Fernandes (MNAA, Inv.1068 Pint).

28 DANTE Alighieri, *op.cit*, p.323.

29 Relação identificada por Manuel Costa Fontes; v. em wikipedia.org a entrada "Romance da Barca Bela" e correspondentes referências e ligações externas.

30 Teófilo BRAGA (org.), *Cancioneiro Popular*, parte IV – Fastos do anno e orações, Imprensa da Universidade de Coimbra, 1867, p.171.

31 Idem, *ibidem*, p.164.

• De notar que os navios estavam fortemente associados à ambição e poder discricionário, por vezes liderados ou conduzidos por arrogantes-incompetentes (≈ anjo sombreado na rectaguarda e que tapa a própria face diante da Verdade). As ironias já eram bem perceptíveis logo no início do século XVI, e viriam a ganhar maior expressão com a *História Trágico-Marítima*, relatando episódios em que pilotos, ignorando os persistentes avisos e dispensando-se de ver as cartas náuticas, estouravam os navios sobrelotados em baixios asiáticos, causando grandes mortandades.

• Observe-se a propósito a especial popularidade do vicentino *Auto da Barca do Inferno*, bem como da *Nave dos Loucos* (pelo escritor contemporâneo Sebastian Brant), adaptada à pintura por Jheronimus Bosch, numa famosa tábua hoje no Louvre[32].

• Num outro quadro do pintor ou da sua oficina, é patente a subtileza com que se trabalham as formas, no caso transformando uma ambígua estrutura arquitectónica na sugestão de um navio, onde o Messias é exposto e está prestes a ser precipitado no mar de ímpios[33].

Jheronimus Bosch, *Ecce Homo*, Philadelphia Museum of Art (foto: wikimedia.org/Sailko).

• E não obstante, Jesus é aqui o triunfador; como um Noé evoluído do Novo Testamento, principia até a converter os infiéis (a começar pelo próprio Bosch, no canto inferior sinistro).

32 Cf. *Bosch e a barca dos Lusitanos*, 2015 [*online*].

33 Executada pessoalmente ou não por Bosch, a obra segue a gramática visual do mestre brabantino; acerca de uma eventual influência de Nuno Gonçalves (e.g. grupo superior à sinistra), cf. Paulo Martins Oliveira, *Jheronimus Bosch – o relojoeiro dos símbolos*, 2012, p.76. Note-se que anteriormente, num ensaio inserto numa obra biográfica, a possível influência dos Descobrimentos Portugueses na obra de Bosch fora proposta por João Paulo Oliveira e Costa, *D. Manuel I*, Temas e Debates, 2007, pp.288-295.

• Nesta pintura, o espectador é lembrado da sua condição de pecador e de potencialmente "submerso" (termo que Dante usa como sinónimo de "condenado")[34], mas que ainda assim poderá ser absolvido por Cristo – o doutrinador que opera a partir do barco (Mt.14:13; Lc,5:3).

• Na portal esculpido por Chanterene, a posição baixa do espectador realça a humildade do penitente que busca a redenção, vencendo as forças que sempre o tentam desviar e corromper.

• As sereias (≈ superstições de ancestral e longínqua raiz pagã) são parte destas influências nefastas, embora as mais perigosas nasçam do próprio Cristianismo, nomeadamente de heresias e cismas que desde os primeiros século têm vindo a afectar a Igreja.

• Os grandes promotores do erro são o diabo e seus anjos, que se disfarçam de enviados de Deus para ludibriar os incautos (e.g, 2Cor.11:14), tendo Sto. Agostinho igualmente advertido quanto a esses demónios semelhantes a anjos de luz, "cujo maior desejo é enganar"[35].

• Vários artistas codificaram este aviso nas suas obras, sendo que, no portal axial dos Jerónimos, os anjos que formam o casco da barca apresentam madeixas sugestivas de "chifres" demoníacos, além de que as respectivas asas posteriores estão viradas para baixo (≈ duplicidade, falsidade)[36].

• Reporta-se aqui a derrota e aprisionamento dos anjos diabólicos (e.g. Mt.25:41; 1Jo.2:18-19; Jd.1:6), postos agora ao serviço como gárgulas "remadoras" nesta barca de Cristo e de Portugal.

---

34 DANTE Alighieri, *op.cit*, p.187.

35 Sto. AGOSTINHO, *A Cidade de Deus*, vol.I, liv.IV, cap.XXXII, ed. FCG, p.453; vol.II, liv.X, cap.X, p.914, e cap.XXVII, p.961.

36 Sobre a questão v. *The deceptive angels*, 2013 [*online*]; *Os anjos caídos dos Jerónimos*, 2014 [*online*]; e a análise ao quadro *A Virgem com o Menino e Anjos* (MNAA), in *Octógono* n.5 / Julho de 2024 – "Gregório Lopes e os italianismos do Convento de Cristo", pp.18-38.

• Como se lê numa das epístolas de Pedro: “E, se Deus não perdoou aos anjos que pecaram, mas tirados pelos calabres do inferno, os precipitou no abismo, para serem atormentados e tidos como de reserva até ao juízo, e se ao mundo original não perdoou, mas guardou a Noé, oitavo pregoeiro da sua justiça, trazendo o dilúvio sobre um mundo de ímpios” (2Pe.2:4-5)[37].

• Por outras palavras, Jesus confirma-se enquanto novo Noé – símbolo de redenção mas também de justiça. Por isso, se durante as suas vidas mortais os fiéis têm sido escravos e peregrinos errantes[38], a morte lhes dará liberdade, vida eterna e lugar no “batel divinal”.

• Perante a esperançosa e redentora imagem da Natividade ao alto da entrada, cabia a cada fiel seguir o Evangelho e devotar-se ao serviço da boa nave (Igreja), para depois ter lugar na derradeira “barca da vida” e passar ao Paraíso, como puderam fazer os cavaleiros-cruzados no final da mais famosa peça de Gil Vicente[39].

• A Natividade de Cristo assinala pois a encarnação do Medianeiro (≈ barqueiro, timoneiro, guia) entre os mundos secular e eterno (≈ estátua cristológica de D. Fernando de Avis no mesmo portal)[40].

Nicolau Chanterene, estátua de D. Fernando – o “Infante Santo”, tio homónimo do pai de D. Manuel. Portal axial dos Jerónimos (foto: PMO).

---

37 Segue-se aqui a *Vulgata Latina*, na edição traduzida pelo padre António Pereira de Figueiredo (1842), reimpressa em 1963 (Depósito das Escrituras Sagradas, Lisboa).

38 Com frequência, os cristãos capturados por magrebinos acabavam nos remos dos grandes navios otomanos no Mediterrâneo.

39 De notar que se a vicentina Custódia de Belém influenciou o desenho da entrada meridional dos Jerónimos, não custará admitir que os Autos encontrem algum reflexo na entrada axial.

40 Cf. *Octógono* n.6 / Agosto de 2024 – “As estátuas fernandina e vicentina de Nicolau Chanterene”, p.6.

• O Messias tem a sua correspondência temporal no soberano regalista, que se quer iluminado, de modo a bem gerir a vida quotidiana dos súbditos, mas também custodiar a superior tarefa de lhes possibilitar a libertação espiritual.

• Insere-se neste contexto a figuração do casal régio no portal, especialmente a do monarca Venturoso à dextra, cuja milagrosa vinda ao mundo e respectivo voto de contínua descendência está, por sua vez, inscrito na imagem do messiânico bebé-Salvador ao topo[41].

Comentário final

Todos os artifícios que foram sendo aqui elencados convergem num princípio artístico versátil, pelo qual, através de ambiguidades e soluções de compromisso, se interligaram diferentes narrativas que traduzem os fundamentos da fé e do poder. E também da estética, que afinal a tudo dá contexto e expressão.

41 Sobre esta questão cf. *Octógono* n.14 / Abril de 2025 – "Os engenhosos Magos de Chanterene", p.18. Como aí se argumenta, a figura de S. José/Deus-Pai no lado celestial parece alegorizar o progenitor de D. Manuel, falecido antes do nascimento/encarnação do Venturoso, e portanto já no lado celestial.